

PROBLEMAS DA IMAGEM CINEMATOGRAFICA: ENTRE AS IDEOLOGIAS, O AUTÔMATO E AS *IMAGENS NÔMADES*

Resumo:

No presente artigo, pretendemos investigar as relações históricas e ontológicas que o cinema estabeleceu com as ideologias, do socialismo soviético ao horror orquestrado pelo nazismo, e quais os efeitos que elas suscitaram através dessa poderosa “máquina de sonhos”, assim como o corte cinematográfico onde as ideologias não faziam mais sentido ou não tinham mais como *atuar*, criando, através do “espaço molecular” das redes digitais, imagens de outro tipo, um novo estatuto da imagem que se instaura rearranjando as intervenções que se apropriam de suas potências, assim como a “essência” do *próprio cinema*.

Palavras-chaves: cinema, ideologia, resistência, nomadismo

Résumé:

Dans cet article, nous étudions, même superficiellement, les liens historiques et ontologiques que le cinéma a mis en place avec les idéologies, du socialisme soviétique à la terreur orchestrée par les nazis, et quels effets ils ont recueilli grâce à cette machine des rêves, alors comme la coupe cinématographique où les idéologies n'avait plus de sens ou n'a pas plus comment agir.

Mots-clés: cinéma, l'idéologie, la résistance, le nomadisme

O cinema é o enunciável, ele não é linguagem, não pertence aos esquemas semiológicos que separam os significantes próprios da linguagem de sua lógica das imagens e dos signos que formam a *matéria*. A estrutura lingüística não suporta os *devires* do cinema. Também não poderia ser considerado uma linguagem primitiva ou instintiva, *construída* e gravada no corpo do homem desde o paleolítico, que suscitaria pulsões e desejos filogenéticos que formariam os significados decorrentes da série de significantes inseridos na trama. O cinema é como a poesia, lida-se com o inexprimível, com símbolos e signos que colmatam o sublime e o inenarrável em sua própria expressão, “não nos venham com significados! – grita o poeta – deixe a imagem fluir – ecoa o cineasta”:

Os signos e símbolos que o poeta usa constituem uma das provas mais seguras de que a linguagem é um meio de lidar com o inexprimível e o insondável. Assim que se tornam compreensíveis em todos os níveis, os símbolos perdem validade e eficácia. (...) Aquilo que nos fala de esferas superiores, mais distantes, vem envolto em segredo e mistério.

(...) O atestado de seu gênio reside no uso extraordinário do símbolo. Simbologia moldada em sangue e angústia. (MILLER, Henry. *A hora dos assassinos (um estudo sobre Rimbaud)*, p. 46)

A *linguagem* do cinema tampouco é primitiva, mas em sua história ela despertou *automatismos* psicomotores que os aproximam do sonambulismo, da vidência, das forças do inconsciente, vê-se as personagens do expressionismo alemão¹. Automatismos que já estavam presentes desde a sua primeira projeção com os irmãos Lumière em “La Sortie de l’Usine Lumière à Lyon”, ou na impactante imagem do trem vindo em direção à platéia, que assustada tentava se desviar do impulso da máquina. É na relação homem-máquina que o cinema vai instaurar o futuro, *formar* o presente e transformar o passado.

No presente artigo, pretendemos investigar, ainda que superficialmente, as relações históricas e ontológicas que o cinema estabeleceu com as ideologias, do socialismo soviético ao horror orquestrado pelo nazismo, e quais os efeitos que elas suscitaram através dessa poderosa “máquina de sonhos”, assim como o corte cinematográfico onde as ideologias não faziam mais sentido *em si mesmas*, separadas das situações concretas que as *preenchem*, onde as emergências sociais e políticas já não passavam pela *teia de representações da consciência*, mas pela dispersão das imagens num mundo fragmentado, saturado de clichês, e a ideologia expressar-se-ia tanto nas formas quanto na trama narrativa dos filmes. Um mundo de personagens fugidias que não podiam mais se defender ou se situar nos acontecimentos, de espaços quaisquer desconectados que desterritorializaram as coordenadas geográficas a tal ponto que não saberíamos se *estamos* na Alemanha ou em meio às ruínas de outra cidade europeia qualquer assolada pela guerra². A *paisagem* tornou-se um grande campo de refugiados. Um novo regime de signos que rompia com o sensório-motor e se abria para a imprevisibilidade da vida, não que a vida não estivesse presente nos filmes anteriores, seus vestígios eram visíveis, mas por mais intensos que fossem esses filmes, seu fluxo era *bloqueado* pela imagem indireta do tempo. A imagem-movimento também comportava as suas imprevisibilidades, como nos filmes de Howard Hawks, onde as

¹ No “Gabinete do Dr. Caligari”, de Robert Wiene, o tema do sonambulismo é abordado através da hipnose de um homem que é levado a cometer crimes. Em “Metrópolis”, de Fritz Lang, o tema do sonâmbulo também é trabalhado através de sua personagem robô, são “máquinas de sonambulismo”. Todos esses filmes têm como pano de fundo a ascensão do nazismo na Alemanha do pós-guerra.

² “Alemanha Ano Zero”, de Roberto Rossellini

situações se prolongam em pequenos fios conectados pelas ações, não atribuindo de antemão um desfecho à sucessão dos fatos, ou uma função específica determinada pelo sexo ou pela classe das personagens. Em Hawks, não há diferença de enquadramento ou de tratamento da imagem em relação a homens e mulheres, essas *funções*, ao contrário, são invertidas. A diferença entre as duas *imagens*³ está na forma como a relação *espaço-temporal* é tratada – “não uma imagem justa, mas justo uma imagem” (Godard).

Não, o cinema não é uma *matéria inteligível* através da qual a linguagem constrói os seus significantes, numa série ininterrupta onde as imagens e os signos são reinvestidos para formar novos significantes. Mesmo em “La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon”, vemos que a matéria presente nos filmes não pode ser codificada nos esquemas linguísticos. Como derivar logicamente a passagem apressada das operárias saindo da fábrica, dos homens empurrando as suas bicicletas, do ziguezaguear dos passantes que não respeitam qualquer tipo de trajeto determinado, com a entrada repentina de um cão em meio à multidão que se assusta e se dispersa como abelhas no campo, formando um novo *enxame* de passantes, desfazendo a organização disciplinar que aos poucos se formava. Como enquadrar esses movimentos sinuosos e oblíquos pelos esquematismos lógicos, se há lógica, ela está nas variáveis, e não na constante. Por ser um sistema enunciativo de imagens e de signos, por não possuir uma linguagem que o adegue, o cinema possui as características de um *autômato espiritual*.

A *imagem-movimento* teria o seu limite em Leni Riefenstahl. A arte da reprodutibilidade, como assinalou Walter Benjamin e Krakauer, encontraria a sua plena realização no grande autômato do líder das massas que, a partir das *forças subterrâneas* evocadas pelo cinema, *estetizou* a política e convocou o *sonambulismo* presentes na adormecida nação alemã, realizando o maior genocídio planejado, racionalizado e motivado que a recente história da humanidade conheceu – foi a vitória da *razão instrumental* e dos micro-fascismos secretados durante séculos por todos os povos da Europa.

Seria preciso fundar os automatismos psicomotores em associações novas, onde “o tempo sairia dos eixos e o espaço dele nasceria”⁴, em técnicas de *projeção* e

³ A imagem-movimento e a imagem-tempo.

⁴ DELEUZE, G. *A Imagem-Tempo - Cinema 2*, p. 321

transparência da imagem, de deslocamento e ruptura com os vínculos *sensório-motores*, “governador das ações”, na produção de imagens que invertessem a subordinação do tempo pelo espaço, que retomasse o *autômato espiritual* perdido nas montagens que cortavam o tempo em instantes móveis do movimento, de um espaço quadriculado pelas relações de poder; que destituíssem o cinema da manipulação fascista ou *hollywoodiana*, o cinema das representações, dos automatismos psicológicos, das massas amorfas hipnotizadas, dos *zumbis* e seus “planos diabólicos”. Seria preciso acabar com os mitos criados pelo cinema e suas consequências desastrosas, seria preciso recolocar o homem comum no cenário cinematográfico – *o neorealismo italiano e seus cenários de rua que abarcam todas as respostas*.

O *mito*, enquanto colonização da linguagem, só pode se desenvolver como *extensão* de um desenvolvimento espaço-temporal sucessivo, linear, dividido numa linha cronológica onde as ações são coordenadas por um tipo de *psicologia comportamental*⁵ que atribui ao presente uma dívida do passado ou uma previsibilidade futura, mesmo quando a história é arrancada dos elementos que a constituem⁶. Ainda que o *mito* se mova no terreno movediço da *imagem-tempo*, ao mover-se, ele perde o seu poder de conversão e captura, surgindo, no lugar do colonizador, imagens gritadas dos excluídos que sofreram com a brutalidade da política colonialista.

A crise da *imagem-ação* só se dá após a 2^a Guerra Mundial, não poderia ser diferente, os horrores da guerra tinham deixado as suas marcas: cidades destruídas, multidões de amputados e feridos, de mortos e desaparecidos, o extermínio levado ao limite da racionalização dos meios técnicos, o genocídio de judeus, ciganos, homossexuais, de todo o tipo de opositores aos regimes nazista e stalinista. Além da vacilação do “sonho americano”, a erosão dos valores que constituíam o *american way of life*, sob todos os seus aspectos: os novos caminhos narrativos experimentados pela literatura, a crítica aos costumes conservadores que moldavam as subjetividades do cidadão norte-americano comum, os embates promovidos pelos movimentos que

⁵ Os vínculos sensório-motores: ação-reação, excitação-resposta.

⁶ O africano, citado por Barthes em “Mitologias”, que torna-se um símbolo do imperialismo francês ao aparecer na foto vestido com o uniforme das legiões estrangeiras, ainda que sua história tenha sido violentamente arrancada pelo discurso dominante, para tornar-se *mito*, ele precisa fazer parte de outra história, da história do colonizador.

lutavam contra o racismo, um novo tipo de narração capaz de captar o elíptico e o não-organizado, as rupturas internas do cinema (aquele “desvio pelo direto”, fora dos laços narrativos, que sempre afligiu os grandes cineastas⁷). A crise financeira de Hollywood, o uso dos recursos cinematográficos na propaganda nazista, todos esses fatores fizeram com que os vínculos sensório-motores que nos ligavam à realidade ficassem comprometidos, o *realismo* dos esquemas SAS e ASA⁸, da grande e da pequena forma da *imagem-ação* já não passava pela alma do cinema, ainda que os maiores sucessos comerciais passassem (e ainda passem) por eles.

Em “Janela Indiscreta”, de Hitchcock, o personagem de James Stewart, ao sofrer um acidente numa corrida de automóveis que fotografava, é imobilizado e passa a ter como hobby observar a vida dos seus vizinhos pela janela. O seu hábito torna-se uma obsessão, durante as suas sessões de *voyeurismo*, ele se envolve na trama de um assassinato e sua vida muda radicalmente. Devido à sua impotência, James Stewart encontra-se reduzido a uma situação ótica e sonora puras, ele já não tem controle sobre os acontecimentos, a ele só é permitido *ver*, mas ao mesmo tempo em que ele vê ele é visto. As personagens de Hitchcock nunca participam diretamente das ações, elas sempre trocam os crimes ou são envolvidas indiretamente por eles, há sempre uma teia de relações, como os entrelaçamentos de uma tapeçaria, onde os elementos da trama ganham novos contornos de acordo com as relações exteriores, *mentais*, que movem o

⁷ Durante um seminário sobre cinema na Itália, Fellini pergunta a Jean Renoir sobre o que ele achava mais importante num filme, ao que ele responde: “é preciso deixar a vida entrar”...

⁸ A grande forma da imagem-ação (SAS): uma determinada situação que conduz a uma ação que por sua vez desdobra ou produz outra situação; uma situação global que dá lugar a uma ação capaz de modificá-la (ex.: John Wayne em “No Tempo das Diligências”, de John Ford, o herói que se vê obrigado a atravessar o deserto do meio-oeste americano, um território hostil e cheio de perigos inusitados, ou a situação atualizada em determinado estado de coisas; ele *age*, é o único na diligência capaz disso, os outros não estão à altura do deserto. A situação ou o estado de coisas é transformado, alterado pelo conjunto de ações heróicas de Wayne).

A pequena forma da imagem-ação (ASA): uma determinada ação que força uma situação a se desvendar parcialmente, produzindo novas ações que irão se ligar a outras situações; ou uma situação local modificada, um *vetor* que liga as pequenas ações ao *englobante* (ex.: Humphrey Bogart em “O Falcão Maltês”, de John Huston, o detetive que através de suas ações inusitadas, desvenda a origem e o verdadeiro valor do Falcão, essas ações vão provocar uma séria de outras ações na trama ligadas à busca pela peça. Ou a comédia burlesca de Chaplin, onde Carlitos, distraído, dá de cara num poste para em seguida, cambaleante, derrubar uma barraca de frutas na calçada ao lado, atropelar uma velhinha por engano, enfiar sua bengala no olho do guarda que passava para tomar satisfações do caso e despertar a atenção da moça na janela que se sensibiliza com a sua inocência).

desenrolar da história. Hitchcock já pressentia a nova *imagem* por vir. O acontecimento *puro*, que tarda ou se perde nos tempos mortos, que nunca se esgota e já não pertence àqueles a quem acontece, as situações dispersivas, a tomada de consciência dos clichês, interiores e exteriores, que reagrupam as ligações deliberadamente frágeis, amarradas pela multiplicidade de personagens que perambulam por espaços quaisquer desconectados do mundo. A organização dos *complôs* que fazem circular os clichês por todos os lados, sejam organizações criminosas, governos, grupos terroristas, que rearranjam os fragmentos de mundo decompostos pela narrativa, são as novas características da *imagem* que surge do pós-guerra, uma imagem que se abre para o tempo, uma *imagem-tempo*.

Em “Taxi Driver”, de Scorsese, os clichês que povoam a mente confusa do personagem de Robert de Niro, também povoam o mundo à sua volta, cujo contato se dá pelo retrovisor do seu carro: os slogans sonoros e visuais, as luzes nervosas da cidade, as gírias de gangue, toda a cidade se reflete em seu interior. Já não há uma estrutura nervosa, um sensorio-motor que o liga ao exterior, mas impressões dispersas e fugidias de uma cidade incontrolável:

Clichês físicos, óticos e sonoros, e clichês psíquicos se alimentam mutuamente. Para que as pessoas se suportem, a si mesmas e ao mundo, é preciso que a miséria tenha tomado o interior das consciências, e que o interior seja como o exterior. (DELEUZE, Gilles. *A crise da imagem-ação*, In: *Cinema 1 - A Imagem-Movimento*, p. 256)

Na *imagem-tempo* o que a personagem perde em *coordenação*, ela ganha em *vidência* - “o que há para ser ver na imagem?”, já não há um presente que se passou ou que está por vir, já não devemos esperar pela “próxima imagem”, as ações se prolongam em situações óticas e sonoras puras, onde as personagens absorvem todas as intensidades afetivas e todas as extensões ativas do acontecimento que nunca se fecha.

A personagem de Monica Vitti em “Deserto Vermelho”⁹, perdida em meio a um casamento burguês sem sentido, em meio às cores aberrantes e secas das cidades fabris italianas, em meio aos caminhos desconexos que percorre para se encontrar, mas que

⁹ Il *Deserto Rosso*, de Michelangelo Antonioni

nunca chegam a um ponto final, que estão sempre a se fazer e a se refazer de acordo com as mais inusitadas situações, imprevisibilidades que a arremessam de um lugar ao outro sem *religá-la* a um passado que se quer esquecer ou a um futuro que se deseja. Todos os tempos estão presentes no *instante* – não há saídas, mas também não há porque sair. Sua alma está tão deserta quanto a paisagem que a recobre. Instante que não pressupõe um *corte imóvel na duração*, como o instante fotográfico, mas uma simultaneidade de tempos que recortam o espaço. Um *instante* que se prolonga na conservação das pontas de desterritorialização que compõem uma vida: “a unidade mínima de tempo como intervalo de movimento, ou a totalidade do tempo como máximo do movimento no universo: o sutil e o sublime”¹⁰.

Seria preciso diluir a rede de informações em pequenos *nichos*, em pequenos insones e sonâmbulos já não mais governados pelas *palavras de ordem* de um líder, mas inseridos numa teia de relações imanentes, num espaço liso onde eles possam se deslocar e se compor em relação direta com um *fora – une machine de guerre*. Em “Alphaville”, de Godard, o espião dos *países exteriores* está sempre quebrando o ritmo dos espaços que ocupa, a cidade e os habitantes de Alphaville não conseguem compreender seus movimentos e suas palavras, pois estão imersos na “burocracia” totalitária demarcada pelo grande autômato que governa as suas ações. Cada palavra nova é pesquisada e enviada para avaliação e censura pelas autoridades fantasmas de Alphaville, toda espontaneidade é denunciada como subversiva – é a quebra do *sensório-motor*.

Na *imagem moderna*, a montagem perde a sua função de “organização natural do visível”, a impressão de realidade buscada pelo *realismo cinematográfico* é quebrada, já não há encadeamentos racionais entre os planos, encadeamentos que sempre se remetiam a um *todo orgânico que muda*, um conjunto de qualidades e potências atualizadas num estado de coisas ou um *espaço englobante* composto de situações que produziriam novas ações e que por sua vez formariam novas situações - a grande forma da *imagem-ação*, “a imposição do herói em solucionar os conflitos e reconquistar o *todo* ou completar a missão”. Ou o tecido flexível, da *pequena forma*, movido por índices que se remetem ao desenvolvimento das personagens a partir de

¹⁰ DELEUZE, G. *A Imagem-Tempo - Cinema 2*, p. 322

seus “pequenos gestos”, religando o *todo* da trama. Um *espaço vetorial* que procede por ações que se ligam a situações específicas, desdobrando por sua vez novas ações. Entre a percepção da *coisa* e a reação a ela, seja para transformá-la ou para conservá-la, há um *intervalo*, as qualidades ou potências puras que expressam o sentido do *todo*¹¹. O *rosto* como limite expressivo da idéia, Carl Dreyer em sua paixão de Joana d’Arc, a dor e a fé expressas nos traços de *rostidade* da santa que não se deixava intimidar pela força da Igreja presente nos *rostos* ressoantes de seus carrascos. *A imagem-afecção*.

Na *imagem moderna*, os intervalos já não se encadeiam por cortes racionais, “o cérebro perdeu suas coordenadas euclidianas, e emite agora outros signos”¹², já não podemos prolongar o real na reconstituição de um mundo exterior, “pois deixamos de acreditar no real”. O *holocausto* nos deu um limite de sua potência e de seu horror. Também não podemos integrar um *todo* como *consciência de si*, como nos filmes de Eisenstein, onde o *todo* é amarrado de modo que ele afirme a *consciência de classe* dos operários e camponeses. No cinema moderno, o *re-encadeamento* é feito através de cortes irracionais, de fios que se ligam aos elementos de forma “incomensurável”, de um fora e de um dentro não totalizáveis, assimétricos, de um *fora* que, por não pertencer ao conjunto das seqüências, afirma a sua autonomia assinalando uma interioridade própria e se *refaz* pela originalidade expressiva de suas *ligações*.

Desde os gregos que a ligação é pensada como “erótica”. De fato, a ligação é o reprimido da cultura ocidental, sempre inquietada pela “ligação” impossível (do homem e do animal, do senhor e do escravo, do orgânico e do inorgânico, etc.). Mas é ela que determina, desde há muito, a metafísica profunda da nossa física. (MIRANDA, José A. Bragança de e CRUZ, Maria Teresa. *Crítica das Ligações na Era da Técnica*, p. 14)

Em “Outubro”, de Eisenstein, a partir de uma seqüência extraordinária, as ligações são feitas pela *dialética* dos acontecimentos, pelas contradições das imagens expostas e superpostas, da imagem derradeira da carruagem que some na grandiosidade da ponte que se ergue para “realizar o massacre do povo”, à figura faraônica da esfinge

¹¹ A potência pura: uma série intensiva que nos faz passar de uma qualidade a outra, aumentando ou diminuindo a nossa potência de agir; A qualidade pura: uma qualidade comum a várias coisas diferentes, independentemente de suas naturezas. A qualidade pura atravessa diferenças de grau e não de natureza.

¹² DELEUZE, G. *A Imagem-Tempo - Cinema 2*, p. 329

que assiste a tudo impassível – síntese do poder aristocrático. Todos os planos são elaborados segundo os *interstícios* que antecedem a revolução (ou o *englobante*).

A seqüência se inicia com uma manifestação popular violentamente reprimida e fragmentada pelas metralhadoras do exército *czarista*, numa superposição de imagens que expressam a tensão provocada pelas armas, os populares correm para todos os lados, pelas escadarias, no meio dos prédios, pulam os muros... Um deles, ao se esconder, acaba sendo descoberto por um oficial que prontamente se arremessa em seu pescoço e aos berros aponta: “bolchevique!” - iniciando uma seqüência de linchamento onde os rostos da burguesia são desfigurados pelo ódio. As imagens se movem, se organizam, se articulam pela contradição das ações, das vestes, das expressões faciais, é uma dialética passional que expõe a fragilidade do povo diante do ódio e da indiferença dos burgueses ao massacre dos populares. Enquanto o manifestante é agredido, a namorada do oficial assiste a tudo com um ar *blasé*, como se tudo aquilo a enfiasse tanto quanto um espetáculo circense. Outros burgueses chegam e se juntam ao linchamento, alguns riem, outros aplaudem, as senhoras burguesas com os seus guarda-chuvas fincam as suas pontas no corpo do jovem bolchevique. A violência da cena é contrastada com as reações adversas da burguesia: indiferença, riso, desumanidade. Eisenstein cria um *corpo dialético*, a música mantém os fios de tensão entre os planos, ela corresponde aos comportamentos e ao desdobramento das ações. Na seqüência, podemos ver claramente a configuração da *tese* (manifestação popular), da *antítese* (repressão do exército) e da *síntese* (massacre), numa cadeia de contradições inseridas nos mínimos detalhes, em todos os fragmentos do filme, da diagonal da ponte em relação ao *quadro*, ao volume dos pontos luminosos que o preenchem. A ruptura está nos excessos, nos rostos desfigurados, nas reações desproporcionais ao meio. A série das imagens é sempre determinada pela superação das contradições inerentes às situações dadas. Eisenstein, em sua genialidade, fecha todos os vasos da imagem, libertando-os pela *dialética*, o extracampo está sempre subordinado ao projeto – comunista. A *consciência de si* do trabalhador, a denúncia aos antagonismos de classe, num *jogo de forças* em que as amarras do sistema devem ser rompidas – a *síntese* revolucionária.

No cinema americano, no cinema soviético, o povo está dado em sua presença, real antes de ser atual, ideal sem ser abstrato. Daí a

idéia que o cinema como arte das massas possa ser a arte revolucionária por excelência, ou democrática, que faz das massas um verdadeiro sujeito. Mas vários fatores iriam comprometer essa crença: o surgimento de Hitler, que dava como objeto ao cinema não mais as massas que se tornaram sujeito, mas as massas assujeitadas; (assim como) o stalinismo, que substituíria o unanimismo dos povos pela unidade tirânica do partido. (DELEUZE, Gilles. *A Imagem-tempo, Cinema 2*, p. 258)

No cinema moderno há uma dissociação da *imagem visual* com a *sonora*, “o extracampo perde a sua potência de direito”, a música ou o som deixam de ser os fios condutores da imagem. No lugar do extracampo, o corte irracional vai criar relações não totalizáveis entre as *imagens*, relações incomensuráveis, onde o *sonoro* vai ter um enquadramento próprio, remetendo-se à *fala pura* ou à *fabulação*, a criação de acontecimentos; e o *visual* vai enquadrar os espaços vazios ou desconectados e “enterrar os acontecimentos nas entranhas da terra”. Redimensionando as camadas sedimentares da imagem, potencializando os seus acidentes, os seus relevos, as suas dobras, *esculpiendo o tempo* a partir das fissuras da alma e da matéria – *o cinema-tempo de Tarkóvsky*.

A personagem de Rossellini em “Europa 51”, interpretada por Ingrid Bergman, que ao perder o seu filho e cair num profundo abismo existencial, percebia a fábrica de seu marido apenas como uma prisão. Até experimentar outra vida, até conhecer e mergulhar em outras perspectivas e criar novos encontros, os operários eram prisioneiros *sem rosto* e suas vidas, uma condenação eterna, um *sursis*. A miséria à sua volta não a atingia, seu mundo estava cercado de *clichês* intransponíveis. Em “Solaris”, de Tarkóvsky, a matéria é tão virtual quanto os sonhos que a alimentam, é dos sonhos e desejos mais reprimidos que nasce a matéria, *o pré-individual*, *o cone bergsoniano* onde os virtuais atualizam as pontas de *matéria* ou o estado de coisas que “dizem o real”. Pontas que se desterritorializam continuamente, se abrindo para novas conexões, ou convergindo-se em “lembranças mortais”, em paixões insustentáveis, nas “pequenas mortes de nossas vidas *sem rumo*”. No cinema, o tempo não escorre, mas se *conserva*, “a própria imagem deve ser ainda a única possibilidade de guardar o sofrimento” (Godard). Conservar o tempo é conservar o *suplemento*, é conservar a viagem a mundos inexprimíveis, é verificar o sonho indo a novas terras e desbravar novos horizontes,

mesmo quando não se sai do lugar, é engajar-se na aventura perceptiva e desterritorializar a própria *terra*, é tornar-se *nômade*.

As contradições não são superadas, mas conservadas na *duração*, na simultaneidade de suas qualidades e potências, o *novo* vai aparecer através das conexões livres entre as imagens, na emergência de uma diferença que assinala uma nova percepção do mundo ou um novo campo de atuação, uma nova sensibilidade simplesmente sugerida ou pressentida, onde as relações impossíveis se compõem com o vivido. Não que o cinema perca com isso as suas características combativas, nunca se produziu um *político* tão consistente, do *cinema novo* aos *guetos blacks* de Nova York, com a condição de que outras dimensões da existência e da política sejam exploradas, com a condição de que tudo entre em *transe*: a ideologia do colonizador, os mitos do colonizado, os discursos do intelectual¹³, dissolvendo a consciência num *jogo imprevisto* onde o autor fabula, onde as suas questões internas tornam-se imediatamente sociais, imediatamente políticas, onde o público e o privado tornam-se indiscerníveis, e o autor confronta a imagem do escravo produzido pelas elites coloniais com a invenção de um novo povo. “Dir-se-ia que toda a memória do mundo se deposita em cada povo oprimido, e toda a memória do eu se joga numa crise orgânica. As artérias do povo ao qual pertencemos, ou o povo de minhas artérias...” (Deleuze)

Atualmente, esses controles ficaram mais flexíveis, mas não menos eficientes, os espaços hoje são atravessados por *quantizações* constantes, seus elementos passam por todos os seus graus continuamente, sem um recorte que os determine um lugar, mas pólos que fixam pontos limites. Já não passamos mais pelos espaços disciplinares como antes, o que há, na realidade, é uma coexistência incessante de espaços, o corpo se tornou mais “virtual” e o espírito menos duro¹⁴.

¹³ DELEUZE, G. *A Imagem-Tempo - Cinema 2*, p. 265

¹⁴ Talvez esta seja uma das premissas da teoria de Hansen. Mark Hansen acredita que o corpo seria um depositário de informações, que o virtual seria produzido em *processo*, que passaria antes pelas afecções corporais e não pela consciência, uma inversão da fenomenologia. Ele acredita que não é no tempo e a partir das experiências do “eu transcendental” com a temporalidade que os sentidos seriam constituídos e a realidade apreendida, mas a partir do espaço. É verdade que o espaço *kantiano*, e mesmo o *bergsoniano*, é mecânico e sem vida, e que o espaço da contemporaneidade, principalmente quando apropriado pelas novas interfaces midiáticas, é muito mais flexível e “vital”. Mas o que Hansen não suspeita ou não leva em consideração em sua análise, é que esse espaço *molecularizado* não rompe com o sensorio-motor, ele é um campo ainda dimensionado pela ação e reação. A física quântica já demonstrou que sem a *virtualidade* das moléculas, a matéria nem se constituiria enquanto tal.

Somos segmentarizados por todos os lados e em todas as direções, o vivido é segmentarizado espacial e socialmente. Somos segmentarizados binariamente, a partir de grandes oposições duais: homens e mulheres, proletários e burgueses, adultos e crianças. A vida moderna não só possui uma segmentaridade, como a endureceu singularmente. As segmentaridades modernas são necessariamente concêntricas, todos os centros ressoam, as sociedades com Estado se comportam como aparelhos de ressonância. A teoria da informação apresenta um conjunto de informações homogêneas tomadas em correlações biunívocas, binárias, cujos elementos são organizados de uma mensagem a outra a partir dessas relações, formando uma seqüência de acordo com as escolhas subjetivas tiradas dessa *binarização* da realidade – a televisão como máquina de organização dos *consensos sociais*, “onde reina o plano-médio”. No meio televisivo, que ainda recobre todos os outros meios audiovisuais¹⁵, a busca pela perfeição técnica e pelo “olho profissional” codifica a percepção comum e reforça a *binarização* da realidade. Na televisão o tempo escorre, as imagens perdem o seu *suplemento*, tornam-se nulas, sem alma, o “olhar técnico” engendra uma perfeição imediata onde o telespectador, ao identificar-se com a perfeição dos meios, interioriza os consensos e torna-se controlado e controlável. Já não há passado, presente ou futuro, as relações entre os tempos é inutilizada por uma atmosfera chapada, sem fundo ou forma. Onde tudo se converge para o “grande olho receptivo”, para o encadeamento previsível da programação – a viagem ordinária que faz do mundo um modelo de sua própria casa, de sua cultura, de suas pequenas manias. O cinema de ficção-científica norte-americano é um exemplo, independente do ponto do universo em que as personagens se encontram, parece que estamos sempre na América, é a política do “just like in Kansas”.

“Seria preciso que o cinema deixasse de ser cinema, que estabelecesse relações específicas com o vídeo, a eletrônica, as

¹⁵ Há sempre um *devoir-vídeo* que atravessa os filmes e as instalações contemporâneas, como apontado por Dubois em seu “Cinema, vídeo, Godard”, e esse *devoir* não tem outro centro senão a TV e suas produções. Ainda que a TV se constitua mais como um *aparelho de ressonância* do que por *devires*. O *devoir* não é uma analogia, ele se dá através de relações transversais entre *corpos* heterogêneos, relações que não partem de um centro hegemônico, onde o *corpo* vai se definir mais pelas relações de movimento e repouso dos materiais que lhe pertencem e pelos afectos intensivos que produz e dos quais ele participa do que pelo seu organismo, pela sua representação molar ou subjetividade. O *devoir* é molecular, é sempre uma relação *molecularizada*, uma *cartografia*. O movimento e o repouso são a sua *longitude*, os afectos a sua *latitude*. Godard ou Jeffrey Shaw quando se apropriam do vídeo fazem *devoir*, mas não os programas televisivos, pelos menos a sua grande maioria.

imagens digitais, para inventar a nova resistência e se opor à função televisiva de vigilância e de controle.” (DELEUZE, Gilles. *Otimismo, Pessimismo e Viagem*, p. 98)

Há sempre dualismos e “vozes consonantes” do *sempre igual*, seja pela homogeneidade da técnica, seja pela ressonância do discurso. Algo próximo daquilo que a *imagem-ação* constituiu como o englobante a ser dominado. Os filmes de John Ford são bem *didáticos* quando explicitam esses termos: há o valente cowboy, geralmente conflituoso, que domina as técnicas capazes de dominar o *todo*, mas há em seu caminho obstáculos que tem que ser superados: pistoleiros, indígenas rebeldes, conflitos internos como o alcoolismo que precisam ser vencidos para que o herói termine a sua missão. Há sempre um inimigo no caminho, inimigo que pode encarnar o sem-teto, o ativista, os vagabundos, mas também funciona com suas relações invertidas. Não há totalidades, há processos de totalização. Dizer que a comunicação age a partir de relações homogeneizantes e duais é pressupor que ela também recorre, seja a partir dos seus centros de ressonância ou de suas margens rebeldes, a intervenções heterogêneas, a apropriações criativas da informação e seus efeitos no tecido rizomático da sociedade contemporânea. São as *nuances* da luta que precisam ser ativadas, mas sem abrir mão dos confrontos e cair num “pacifismo inosso”¹⁶. Antes é preciso buscar uma dose de café extraforte, com o acúmulo de noites mal dormidas, para prosseguir lutando – somos aquilo pelo qual lutamos. São as nuances que formam o múltiplo, que afirmam a singularidade dos grupos que constituem a multidão e sua irreduzível firmeza na construção de um *comunismo das bases*.

Nas redes a desterritorialização é absoluta. A televisão ainda exerce um função social sem precedentes, ela já não age enquanto *centro* simplesmente, apesar de ainda assumir a condição de *modelo* a ser imitado, mas a partir do reforço ou da complementariedade das informações que circulam na internet¹⁷. Seria ingênuo não levar o seu “poder de convencimento” em consideração, mas esses mecanismos ruem

¹⁶ A esse respeito ler o fantástico artigo de Slavoy Zizek, “A paixão na era da crença descafeinada”: <http://slavoj-zizek.blogspot.com/2010/07/paixao-na-era-da-crenca-descafeinada.html>

¹⁷ As indústrias de comunicação e sua produção simbólica e imagética, parte constituinte da globalização, já ocuparam o espaço das redes, mas não exercem um controle absoluto sobre ele.

com as atividades corrosivas das *multidões* e com a organização social através das redes e *fora delas*¹⁸.

A internet conecta todos os espaços do globo através de *fiões* não detectáveis, eles irradiam suas informações preenchendo nossos celulares, computadores, *notebooks*, já não há como *esconder-se* do “Grande Irmão”, este, no entanto, nunca viu uma emanção de contrapoderes tão devastadora. São enunciações coletivas, plurais, que formam nosso mundo dividido, mas coeso. As fronteiras nos escapam à imaginação. O invento que deveria dar conta das disputas territoriais e intersubjetivas na Guerra Fria, tornou-se a *arma por excelência* da multidão, uma arma nômade, virtual e intensiva, que opera por desterritorializações sempre minoritárias.

A multidão são os *múltipl@s*, é uma rede de indivíduos e grupos, um conjunto de singularidades contingentes, ela é atravessada por *individuações*, mais do que por identidades territoriais ou ideológicas, suas ações são intercambiáveis, há trocas no lugar de *imposições*. A multidão é múltipla e *una*, à maneira de Spinoza, são partes de um *todo* em movimento, são graus da potência divina que compõem os nossos corpos espiritualizados. Na contemporaneidade, estamos imersos na *passagem da subordinação formal à subordinação real do trabalho ao capital*, somos todos partícipes, ou potenciais, do *General Intellect* que dita os desdobramentos das relações de produção e de seus efeitos ontológicos¹⁹. A idéia de um povo fundido à unidade soberana de um Estado já não corresponde às lutas e intervenções da multidão, ela não reflete a forma-Estado, como o povo a refletira, ela não forma uma unidade em torno da democracia representativa, não louva suas instituições. A multidão é *fora*, são as *máquinas de guerra* que ocupam os espaços sociais e políticos da sociedade de forma horizontal e *ascentrada*. As burocracias inerentes ao Estado são, literalmente, dinamitadas pela multidão. Não há mais porquês *dans la raison d'État*.

Com o advento da internet e suas linhas de fuga, a “sala escura”, espaço ideal de *ideologização* e formação das subjetividades, perde a sua força. Há filmes que ainda são

¹⁸ Sites sobre a Conferência Nacional de Comunicação e contra a criminalização do MST:

I Conferência Livre de Comunicação para a Cultura acontece entre 24 e 27 de setembro:

<http://proconferencia.org.br/textos/clipping/i-conferencia-livre-de-comunicacao-para-a-cultura-acontece-entre-24-e-27-de-setembro/>; ECO-UFRJ: <http://www.pontaodaeco.org/node/161>

Manifesto em defesa do MST: <http://www.trezentos.blog.br/?p=3383>;

¹⁹ Com Marx e Negri, acreditamos que o trabalho forma as subjetividades e o nosso *ser social*.

feitos para ela e, sem dúvida, os seus efeitos continuam devastadores na psique humana. Mas o desenvolvimento das tecnologias digitais simplesmente *desfaz* os seus mecanismos no próprio *ato de sua produção*. Os filmes do “grande cinema” são recortados e manipulados pelos programas de edição mais simples, criam-se paródias e continuidades desejadas a partir de seus pedaços espalhados pela rede. Já não é preciso, como as vanguardas artísticas o fizeram nas décadas de 60 e 70, principalmente, contrapor uma organização molecular e subversiva à organização molar das narrativas cinematográficas. *A internet é o próprio meio do molecular*.

O que se vê, ao contrário, é uma disseminação de filmes pela *rede*, principalmente, e fora dela. Onde os fatos, diretos e muitas vezes vertiginosos, aparecem e disputam espaço com as informações veiculadas pela grande mídia, pelo menos no que se refere aos movimentos sociais. Há muitos cineastas mundo afora, como o argentino Carlos Pronzato²⁰, que viajam para as regiões em conflito, captando o máximo de *veracidade* possível, o máximo de informações a partir do ponto de vista dos movimentos envolvidos e difundem as suas “verdades”, as suas experiências e ideias, apelando às narrativas dos documentários mais clássicos ou mesmo ao formato *televisivo* para comunicar suas “mensagens” de forma direta e o mais amplamente possível. Dado que a maioria do seu público cativo reside em ocupações, comunidades ou ainda em sindicatos, e está acostumado com os modos narrativos das séries e filmes de *Hollywood* ou das novelas da teledramaturgia brasileira e mexicana. “Ora o cineasta do Terceiro Mundo encontra-se diante de um público muitas vezes analfabeto, saturado de séries americanas, egípcias ou indianas, filmes de karatê, e é por aí que ele deve passar, é essa matéria que ele precisa trabalhar, para dela extrair os elementos de um povo que ainda falta (Lino Brocka)”²¹. Já não precisamos escrever em “língua estrangeira” para fugir dos *colonialismos*, a nossa própria língua é um *estrangeirismo* derivado das interconexões do mundo global, o povo já não falta, mas invade as redes e cria suas próprias *linhas de fuga*, ele não precisa mais ser inventado, ele *inventa-se* enquanto *minoría* nos guetos, periferias e favelas das metrópoles mundiais.

A questão, em muitas dessas propostas, é a partir do concreto se chegar ao conceito, a ética (nunca pensada como abstração, norma,

²⁰ Bakunin Digital: <http://www.lamestizaaudiovisual.blogspot.com/>

²¹ DELEUZE, G. *A Imagem-Tempo - Cinema 2*, p. 259

transcendência) chegar à própria história do cinema e da videoarte. Partir dos códigos do melodrama ou da novela para reconfigurar o sensível. Partir do sabido, do consumo, para trazer outras referências. (BENTES, Ivana. *Descolamentos Subjetivos e Reservas de Mundo; Ensaaios no real: o documentário brasileiro hoje*, p. 10)

Em “Os Palestinos da Amazônia”²², Carlos Latuff, que além de cineasta também é cartunista, retrata a vida de um grupo de camponeses que vive no interior da mata amazônica, sofrendo todo o tipo de privações e repressões por parte do Estado e dos latifundiários que contratam jagunços para intimidá-los e até mata-los. O filme segue a tendência da maioria, cortes secos, uma ideia de continuidade próxima ao realismo dos filmes norte-americanos, som direto. Parece que o cineasta não está preocupado com a estética do filme, mas com a “mensagem” passada pelos ocupantes, com as “verdades” ditas pelos próprios participantes da ação, não há intervenções ou manipulações da imagem pelo autor, ele, ao contrário, parece sentir-se bem *invisível*. Quando o cineasta intervém é como integrante do movimento, como disseminador da luta, há uma *fusão* do seu ato enquanto realizador com a realização do próprio ato militante, ele faz parte da luta, a luta é uma continuidade do seu filme e *vice-versa*. E mesmo quando o filme é *ele próprio*, quando não há uma ligação explícita com os movimentos aos quais ele se dirige, a sua atuação é como um “grito”, é um *contínuo* do movimento. É como se a manifestação, ou todas as manifestações *do mundo*, estivessem presentes no extracampo. Onde *un poquito de tanta verdad* se mostra além dos holofotes do *espetáculo*, surge um novo *autômato* das ruas, onde as ruas conquistam as redes²³.

É comum que um coletivo se responsabilize pelas filmagens e não um autor. A impressão que dá é que qualquer transformação da narrativa que desvie a atenção do espectador da *fala dos que sofrem a opressão* seria um ato de “traição” com o próprio oprimido ou então a preocupação com a *mensagem* é tão grande que ocupa toda o foco dos cineastas. O cineasta deve ser um facilitador, aquele que guarda as informações e as

²² “A luta de um povo forte, que sofre o diabo, mas que não tem medo dele”. Carlos Latuff

²³ O documentário “Un Poquito de Tanta Verdad” narra os acontecimentos de Oaxaca, no México, onde os professores e a comunidade tomaram os meios de comunicação pelas mãos e construíram suas redes de resistência. Segundo palavras dos próprios realizadores: “La represión del Gobierno de Ulises Ruíz al plantón de la CNTE genera al movimiento social más importante de los últimos años LA APPO, la toma de los medios, la lucha de las mujeres y la represión de la PFP y los policas del estado, todo contado por la voz de las radios y la televisión en poder del movimiento”.

comunica o mais diretamente possível, sem rodeios, sem *aura*, sem que a singularidade do autor intervenha entre a *fala* do camponês e *nós* que a recebemos dos nossos celulares, notebooks, PCs, tablets. É um “cinema direto” difundido por meios *indiretos*, difusos, loucos²⁴. Muitas vezes um meio para o registro sem cortes de manifestações criativas e corajosas, a ousadia já não está na forma, mas na realidade captada pelo “olho da câmera”, como nos saques simbólicos a supermercados organizados pelo MTST, no depoimento dos atingidos por barragens no Rio Tocantins ou nas manifestações dos blocos de intervenção urbana na Áustria. Onde os *sujeitos desorientados* do cinema moderno encontram seu oriente no interior das lutas que antes pareciam desconexas, que já não são parte de um *todo orgânico*, mas são elas próprias esse *todo*. São as particularidades das lutas e suas demandas que precisam ser vivenciadas para se tornarem *orgânicas*. Um marco na construção desses filmes são as intervenções zapatistas, todos os movimentos têm, direta ou indiretamente, influência das estratégias de ocupação midiática e dos meios de expressão *em rede* difundidos pelos zapatistas.

De fato, o desejo difuso é experimentar todas as linguagens, compartilhar a emoção, a inteligência, disputar com a cultura de massa, potencializar e empoderar os discursos, tomar posse dos processos, criar linguagens, estilo, valor. (BENTES, Ivana. *Descolamentos Subjetivos e Reservas de Mundo; Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje*, p. 09)

Ao estilo *televisivo*, porém com suas relações de poder invertidas, onde o morador que sofre a remoção é quem *fala* e denuncia a violência da prefeitura, é a marca do Jornal Nova Democracia. A partir de um formato considerado popular e de fácil compreensão, a equipe do Nova Democracia tem uma produção de vídeos impressionante, assim como da cobertura dos conflitos, é um formato de caráter jornalístico, padronizado, ágil, o Nova Democracia absorve todas as tendências dos vídeos produzidos pelos movimentos e os faz rodar numa velocidade que poucos conseguem acompanhar, nem os movimentos mais organizados tem uma produção tão vertiginosa. Há filmes que buscam certa “afirmação” de *veracidade* através do depoimento dos moradores que tecem a narrativa à maneira da história oral, onde os

²⁴ A *internet* é como o *esquizo*, há tantas conexões que é impossível refazê-las e criar um bloco coerente de suas trajetórias.

vestígios da construção comunitária são acompanhados passo a passo, segundo a visão e as experiências vividas pelos próprios moradores. Outros registram os fatos com câmeras de baixa resolução, muitas vezes com celulares, e compõem suas tramas digitais com o som dos *rappers* ao fundo: é a voz da periferia militante de São Paulo que salta na tela como um “soco no estômago”. Em meio à violência da música, o contraponto dos ativistas reconstruindo a ocupação junto aos ocupantes, uma mostra da solidariedade estimulada nesses espaços – o trabalho das *multidões*.

Pois, o que surpreende nesses vídeos e filmes vindos de um “fora”, não simplesmente das favelas e de seus personagens, mas da favela-maquete que documenta e ficciona a vida²⁵, é a capacidade de produção de valores estéticos, estilo, modulações subjetivas, produção do sensível, de espaços nos quais se desenvolvem relações, lutas e produções de poder (biopolíticas). (BENTES, Ivana. *Descolamentos Subjetivos e Reservas de Mundo; Ensaios no real: o documentário brasileiro hoje*, p. 04)

Outro filme importantíssimo, que não poderia passar despercebido, assim como o controvertido “Hiato”²⁶, construído também nos moldes narrativos desse *cinema direto*, produzido coletivamente por ativistas e moradores das ocupações da região central do Rio de Janeiro, é o “Justa Causa”²⁷, documentário onde são narradas as experiências dos moradores das ocupações Chiquinha Gonzaga, Zumbi dos Palmares, Quilombo das Guerreiras e Machado de Assis. No filme, os moradores falam de como se organizam de forma autogestionária, resistindo aos ataques dos governos e da especulação imobiliária. As experiências narradas ressoam a dura vida que levam e a opção pela organização popular como forma de resistir ao capitalismo, dos rostos

²⁵Ivana Bentes, em seu artigo *Descolamentos Subjetivos e Reservas de Mundo*, refere-se às favelas-maquetes construídas pelos meninos e meninas da TV Morrinho, iniciativa que deu origem ao artigo.

TV Morrinho: www.tvmorrinho.com

²⁶ O documentário “Hiato”, de Vladimir Seixas, também se identifica com um modelo clássico de documentário, e, apesar de não ter sido produzido pelos ocupantes do Shopping, todas as imagens do ato foram captadas pelo coletivo que mobilizou a intervenção política no Rio Sul. Além do “Hiato”, o filme “Atrás da Porta”, também do cineasta Vladimir Seixas, realizado em conjunto com o ativista e *artista das ruas*, Chapolim, também possui as características desse cinema de militância que instaura um novo limiar da imagem, desdobrando, em seus efeitos, novas formas de intervenção cultural e política.

²⁷ O filme foi realizado pelo Fórum Contra o Choque de Ordem.

marcados pelas piores misérias às histórias de sobrevivência onde os laços comunitários são a única saída capaz de superar o *intolerável* e a exploração.

Aqui há o começo, talvez, de um novo conceito que exprima esse cinema dos movimentos que é direto, *bioestético*, onde “a vida e a linguagem se fundem”; se identifica com as narrativas clássicas da televisão e do cinema, sem passar pela reprodução de suas idéias. Tem suas relações invertidas (os “pontos de virada”, a eterna luta entre heróis e vilões, por mais que eles sejam reais e traduzam relações concretas de enfrentamento), tende ao coletivismo da obra, onde o cineasta ou é invisível ou é parte dos movimentos sociais onde milita, mas sempre se reconhece enquanto movimento. Emana *palavras de ordem*, não mais conectadas às disciplinas ou aos espaços tradicionais do “fazer político”, mas através de sua própria *existência* enquanto parte da *luta de todos*, se organiza em torno de conflitos ou a partir dos conflitos e se propaga, quase que exclusivamente, pelas *redes virtuais*. Em meio ao turbilhão de *vozes dissonantes*, também há filmes que fundem a defesa de alternativas políticas às experimentações estéticas, filmes que, seguindo os passos dos movimentos que eclodiram o sensório-motor das antigas narrativas, buscaram na *forma* um modo de comunicar e surpreender os sentidos. Ainda que as *tendências* encontradas nos filmes anteriores também se manifestem nessas obras. Das ocupações de fábricas na Argentina às faces do subcomandante Marcos, da *poesia possível* das ruas de BH às imagens delirantes da ocupação da UERJ, o *cinema de guerrilha* alia-se à rede e dissemina seus gritos, seus afrontamentos, suas liberdades.

BIBLIOGRAFIA:

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. de BUONGERMINO, Rita e SOUZA, Pedro de. In Rio de Janeiro: Difel.

_____. *O Óbvio e o Obtuso – O terceiro sentido*. Trad. Gonçalves, Antônio. In Lisboa: Edições 70, 1984.

BENJAMIN, W. *Walter Benjamin – Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. de ROUANET, Paulo Sérgio. In São Paulo: Brasiliense, 1996.

BAUDRY, Jean-Louis. *Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base*.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. Trad. de SILVA, Mateus Araújo. In São Paulo: Cosacnaify.

MIRANDA, José A. Bragança de e CRUZ, Maria Teresa *Crítica das Ligações na Era da Técnica*.

- VARELA, Francisco. *A Mente Corpórea - Actuação: cognição e corporalizada*. Trad. de GIL, Joaquim Nogueira e SOUSA, Jorge de. In Lisboa: Instituto Piaget.
- ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. *A Indústria Cultural – O Iluminismo como Mistificação das Massas*. Trad. de LIMA, Luiz Costa. In Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- LACAN, Jacques. *O Estádio do Espelho como formador da função do Eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica – Comunicação feita ao XVI Congresso Internacional de Psicanálise, Zurique, 17 de julho de 1949*.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia (Vol. 5)*. Trad. de PÁL PELBART, Peter e CAIAFA, Janice. In Rio de Janeiro: 34, 1997.
- _____. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia (Vol. 3)*. Trad. Coordenada por OLIVEIRA, Ana Lúcia de. In Rio de Janeiro: 34, 1996.
- _____. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia (Vol. 2)*. Trad. de OLIVEIRA, Ana Lúcia de e CLÁUDIA LEÃO, Lúcia. In Rio de Janeiro: 34, 1995 - B.
- _____. *Conversações*. Trad. de PÁL PELBART, Peter. In Rio de Janeiro: 34, 1992.
- _____. *Bergsonismo*. Trad. ORLANDI, Luiz B. L., In Rio de Janeiro: 34, 1996.
- _____. *A Imagem-Tempo - Cinema 2*. Trad. de RIBEIRO, Eloisa de Araújo. In São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. *Cinema 1 - A Imagem-Movimento*. Trad. de SENRA, Stella. In São Paulo: Brasiliense, 1985.
- FOCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Trad. de RAMALHETE, Raquel. In Petrópolis: Vozes, 2004.
- HANSEN, Mark B. N. *New Philosophy for New Media*. In London: MIT Press, 2004.
- MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*. In London: MIT Press, 2001.

VLADIMIR LACERDA SANTAFÉ
Bacharel em Filosofia, Tecnólogo em Cinema,
Mestrando em Tecnologias e Estéticas da Comunicação
vladimirsantafe@gmail.com